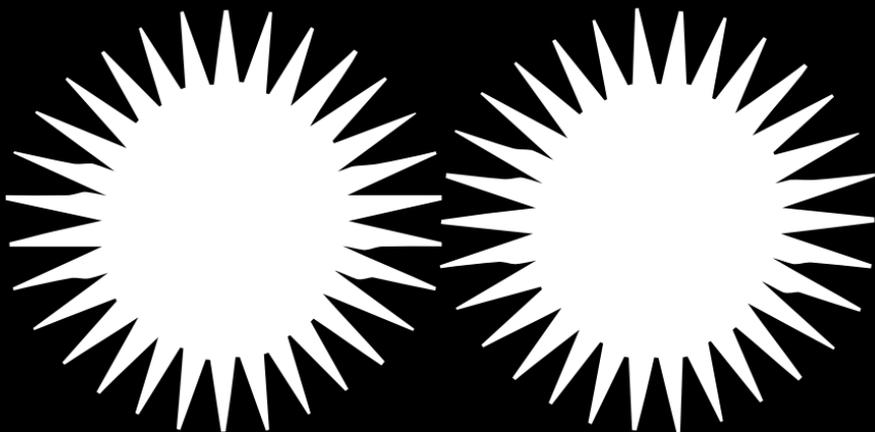


# PARTICIPAÇÃO PÓS-PARTICIPATIVA

RICARDO BASBAUM



TROPICALISMO, DEPOIS: DA GELEIA  
ADVERSA À ADVERSA GELEIA

Ricardo Basbaum (São Paulo, 1961).  
Vive e trabalha no Rio de Janeiro.

Artista, pesquisador e escritor, participa regularmente de exposições e projetos desde 1981. Atua a partir da investigação da arte como dispositivo de relação e articulação entre experiência sensorial, sociabilidade e linguagem. Exposições individuais recentes incluem *subhi-droinfraentre* (Galeria Jaqueline Martins, São Paulo, 2021), *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* (Dragão do Mar, Fortaleza, 2018) e *re-projecting (london)* (The Showroom, Londres, 2013). Em *Diagramas* (Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela, 2013), apresentou uma antologia dos diagramas em seu percurso. Participou da 30ª e 25ª Bienal de São Paulo (2002, 2012) e da *documenta 12* (2007). Teve seu trabalho incluído no 35º Panorama da Arte Brasileira (MAM-SP, 2017), *Free Collection Displays* (New Tate Modern, London, 2016) e na 20ª Bienal de Sydney (2016). Publicou *Diagrams, 1994–ongoing* (Errant Bodies Press, 2016). Autor de *Manual do artista-etc* (Azougue, 2013) e *Além da pureza visual* (Zouk, 2006). Professor Visitante da Universidade de Chicago (2013). Artista Residente da Audain Gallery (Vancouver, 2014). Em 2021 desenvolveu projetos como Artista Visitante na University of Illinois Urbana-Champaign. Professor do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense, onde atua também como pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA-UFF).

## PARTICIPAÇÃO PÓS-PARTICIPATIVA

RICARDO BASBAUM

TROPICALISMO, DEPOIS: DA GELEIA  
ADVERSA À ADVERSA GELEIA

#### EDIÇÃO

i2ADS – Instituto de Investigação  
em Artes, Design e Sociedade  
Doutoramento em Artes Plásticas  
Faculdade de Belas Artes  
da Universidade do Porto  
i2ads.up.pt

#### DESIGN

Joana Lourencinho Carneiro

#### IMPRESSÃO

Orgal Impressores

#### TIRAGEM

150

#### ISBN

978-989-9049-15-4

#### DEPÓSITO LEGAL

489932/21

2021

Todas as partes desta publicação podem  
e devem ser reproduzidas com a devida  
referência.

FERNANDO JOSÉ PEREIRA

## INTRODUÇÃO

5

RICARDO BASBAUM

## PARTICIPAÇÃO PÓS-PARTICIPATIVA

7



**i2ADS.**



Este trabalho é financiado por fundos  
nacionais através da FCT – Fundação para  
a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito  
do projeto UIDP/04395/2020.

## TROPICALISMO, DEPOIS: DA GELEIA ADVERSA À ADVERSA GELEIA

23

E eis-nos chegados ao terceiro volume da colecção “lado B”, uma colaboração frutuosa e necessária do Doutoramento em Artes Plásticas com o Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (i2ADS).

Neste novo volume, o importante artista brasileiro Ricardo Basbaum (que, como os autores anteriores, gentilmente cedeu o texto para esta colecção) transporta-nos, através de dois dos seus muitos textos, para questões da maior importância para todos aqueles que se interessam pela prática e pelo pensamento em torno da chamada arte contemporânea.

Ao contrário dos anteriores, este volume privilegia uma condição, que tanto para o Doutoramento em Artes Plásticas como para o i2ADS, se revela da maior importância. Trata-se de textos escritos por um artista e somente essa condição já seria determinante para os objectivos desta colecção. Contudo, é mais forte e ampla a dimensão desta escolha. Ela corporiza uma das questões mais discutidas no meio: qual é o papel a desenvolver pelos artistas na contemporaneidade? Quais são os limites que estes devem impor? E, finalmente, que singularidades podem trazer estes textos escritos de dentro para fora do território da prática artística? Tudo questões em aberto, mas, também, por isso mesmo, potenciadoras de horizontes mais amplos com que queremos trabalhar e lidar.

Os textos que agora se apresentam têm ainda uma outra dimensão importante nas, também, fundamentais, discussões contemporâneas: vêm do hemisfério sul, vêm de um país que ainda tem abertas feridas que advêm da sua anterior condição de colónia, mas, sobretudo, de um olhar que escapa à centralidade cultural com que estamos habituados a conviver.

Estas são, apesar de tudo, questões genéricas pois as mais importantes o artista coloca nos seus textos. Desde logo, o problema da participação e da designada arte participativa e todos os equívocos que tem gerado ao longo de já algumas décadas. A análise aprofundada e singular que o Ricardo nos apresenta escapa a qualquer equívoco. Sabe bem o que nos quer dizer quando nos fala em arte participativa. Situa o problema a partir de uma pesquisa histórica que permite um entendimento da aproximação visível nos nossos dias entre o território da arte e a indústria cultural. Sente, com razão, que essa aproximação e, em alguns casos, quase fusão, se refugia em mitos e equívocos potenciados por uma mais que gasta retórica de crítica ao individualismo dos artistas. Vinda dos sectores mais profundamente individualistas da sociedade: os teóricos neo-liberais que apresentam uma espécie de anarquismo exterior a qualquer

causa colectiva, mas que em nome individual lhes permite oferecer miríades de possibilidades salvíficas (mais agora com a introdução do cerco digital e do auto-proclamado teletrabalho). Desde os anúncios publicitários com uma qualquer figura bronzeada e bem nutrida a fazer o seu trabalho numa praia paradisíaca até ao extremo do que já conhecemos como *selfie-reality* em que os softwares de partilha nos permitem retocar os defeitos para parecermos perfeitos perante os outros. Coloca o dedo na ferida ao levantar os problemas que são inerentes a esta condição de *self made man* e à correspondente possibilidade “participativa” presente em muitas obras que se reivindicam dessa condição, esquecendo que a simetria entre o autor e o espectador é apenas mais uma falácia.

Refere o autor com acerto no final do seu texto “As práticas artísticas mais interessantes de hoje podem nos levar para mais perto desse paradoxo: mobilizar o outro como uma extensão de você mesmo e mobilizar você mesmo como extensão do outro – onde a alteridade é mutuamente reforçada e onde ‘eu’ e ‘você’ são continuamente substituídos por uma ampla e exterior área de contato. O que nós podemos fazer, senão viver fora de nós mesmos?”

6 Não por acaso, o texto que complementa o livro usa as mesmas ferramentas. A pesquisa histórica e, desde logo, a recusa dessa espécie de esquizofrenia social em que estamos continuamente envolvidos pelo presente perpétuo que o neoliberalismo nos impôs, como forma de entendimento deste mesmo presente. Ir ao passado, buscar os exemplos de artistas fundamentais como Hélio Oiticica será, por isso, uma estratégia poderosa para que os artistas se consigam situar e, como refere o autor, eventualmente encontrar formas de resistir para que as mudanças porque anseiam nas suas obras possam aparecer, mesmo se podemos reconhecer sem dificuldade que vivemos tempos adversos. E, contudo, como dizia Derrida é na impossibilidade que se encontra o desafio. Os textos aí estão para ajudar a entender a estranheza da afirmação derridiana.

Terminamos exactamente como no anterior texto de apresentação. Sabemos o quanto isso é difícil, mas, sabemos, também, que para os artistas o *fazer saber* da arte é uma necessidade da qual podemos, mas não queremos desistir.

Fernando José Pereira, Maio de 2021

RICARDO BASBAUM

7

RESUMO Fundamentando-se num projeto de pesquisa artística do próprio autor e em diálogo com a crítica de arte contemporânea recente e com parte da produção artística brasileira e internacional no século XX, este artigo reflete sobre a introdução do espectador e das práticas participativas no campo das artes visuais contemporâneas como uma forma de resistência às estratégias neoliberais.

PALAVRAS-CHAVE Participação. Arte Participativa. Espectador. Neoliberalismo.

“Quem, eu?”

“Sim, já estávamos lhe esperando”

“Quando convido pessoas para tomar parte de minhas proposições, o que estou oferecendo a elas e o que se espera delas, de mim, para elas, para mim?” Esta deveria ser uma pergunta básica endereçada a processos participativos e que ajudaria a indicar com maior precisão como cada projeto constrói a imagem do artista e do seu outro, o assim chamado “participante”. Houve um tempo em que os artistas não concebiam sua prática como um gesto direcionado a qualquer algum outro: bastava que a obra de arte fosse completada e que tivesse seus aspectos internos resolvidos. Não havia sequer espaço para a interpretação: antes do modernismo, a “leitura” de uma obra apontava para narrativas sem qualquer ambiguidade. Durante o modernismo, entretanto, a estrutura mesma da linguagem artística passou a garantir que a obra de arte funcionasse corretamente quando apontasse para o futuro, trazendo à tona, dessa maneira, tópicos críticos avançados. Mas, por alguma razão, mudanças ocorreram em meados da década de 1950 – na direção de uma “condição participativa” da sociedade contemporânea – no sentido de descentralizar o gesto artístico e adicionar um novo papel ao circuito ou sistema de arte: aquele do participante ativo, uma figura de alteridade que se tornará não apenas cada vez mais relevante para os processos artísticos, mas que também influenciará decisivamente, no final do século XX, o deslocamento das práticas críticas em direção às práticas curatoriais.

Sim, Marcel Duchamp levou em consideração o modo como a recepção de seu trabalho influenciaria seu significado; mas estava mais preocupado com o impacto que uma massa generalizada e anônima de pessoas (isto é, “o público”) teria sobre o seu lugar reservado na **história**. Duchamp não escreveu especificamente sobre a produção ou negociação da condição do sujeito – esta seria uma discussão que somente apareceria muito mais tarde no debate geral da arte, nas conversas durante a década de 1980 em torno da micropolítica e políticas da produção de subjetividade. Portanto, embora seja verdade que sua famosa *Mariée* representa de fato um processo de subjetivação (**ela** e seus incansáveis celibatários) – há um fluxo de desejo que energiza *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (*Le Grand Verre*) [A Noiva despida por seus celibatários, mesmo, 1915–23] e as páginas de *The Green Box* [A Caixa Verde, 1934] – nossa posição ao olhar para o vidro é análoga à posição de quem senta em uma sala tradicional de cinema: a trama e os processos acontecem em algum outro lugar, não estabelecendo qualquer relação direta conosco (enquanto voyeurs), a

menos que nós (enquanto pensadores obsessivos) integremos o mecanismo do vidro a nós mesmos. Mas isso só iremos propriamente fazer mais tarde, como participadores contemporâneos: um dos principais aspectos dos protocolos de participação, ainda não implementados nesse momento, refere-se à reencenação do processo do trabalho pelo espectador, como um processo paradoxal de internalização, em que a subjetividade do/a espectador/a é construída pelo trabalho de arte – o qual é ao mesmo tempo ativado por ele ou ela. Apesar disso, sim, “Doutor MD”<sup>2</sup> estava de fato um passo à frente de seus colegas e, efetivamente, abriu um espaço em sua prática em que o outro, afinal, se tornou, ainda que fraca e parcialmente, visível – sombra pálida ou espectro, que no futuro se agigantaria, tornando-se impossível ignorar.

Tal mudança significativa, trazida na segunda metade do século passado, pode ser delineada a partir de pelo menos três diferentes origens, cada uma delas afetando o campo do simbólico e modificando o “pacto” que determina o campo da arte e seus papéis – no sentido de que foram afetadas, e precisaram ser reconfiguradas, não apenas as posições do artista e do espectador, mas também aquelas do crítico, do historiador, do curador, etc. Por um lado, o estruturalismo e a antropologia descentralizaram o papel do produtor e receptor de conhecimento, que havia sido sempre tipicamente exercido pelo homem branco europeu; era evidente que grande parte do planeta já havia reagido contra o eurocentrismo, com o desenvolvimento de outros modernismos, mergulhando, assim, diretamente na discussão acerca de centros alternativos de poder. Ao mesmo tempo, as Macy Conferences sobre Cibernética, em Nova York (1946–53), estabeleceram uma compreensão protodiagramática dos padrões relacionais e comunicacionais das sociedades humanas, instituindo uma zona de mediação na qual corpo, seres vivos, máquinas e artefatos culturais compartilhariam linhas de contato e camadas em comum.<sup>3</sup> De acordo com os temas propostos nessas conferências, percebe-se que a experiência sensorial é tomada como um gesto que não retornaria diretamente ao eu interiorizado, mas, ao invés disso, viria à superfície sob a forma de camadas externas e linhas que poderiam ser prospectivamente modeladas – podemos ver a “linha orgânica” de Lygia Clark, um conceito que ela inicialmente articulou em 1954, como estando relacionada (embora indiretamente) a esse desenvolvimento, uma vez que ela “descobriu” a linha de fronteira ou de mediação enquanto resultado do contato entre duas superfícies distintas: corpo e objeto ou obra de arte.<sup>4</sup> Finalmente, podemos também nos referir a Umberto Eco e seu livro “A Obra Aberta” (1962), bem como à estética da recepção (*Rezeptionsästhetik*) de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, no

final dos anos 1960, na Literatura, que definiu um papel concreto e definitivo para o agente receptor na produção simbólica de um texto, argumentando que o autor meramente indica um processo por vir, já que a realização da experiência literária somente se dará através do gesto “criativo” do leitor/espectador, que completa a obra e sem o qual esta permanece apenas uma promessa em potencial.

Claro, poderíamos acrescentar aqui outros aspectos que também contribuíram para este momento de mudança, mas o que aqui se compartilha é uma atenção à desconstrução de certos modelos dominantes, e por longo tempo imutáveis, de subjetividade e, subseqüentemente, à condução dos próprios mecanismos deste processo para o campo da arte. Ao mesmo tempo, houve ainda o avanço da implementação de um modelo comunicativo (bem como uma reação a este) que trouxe para o mapa (ou diagrama) do campo da arte novas posições (ou pontos) relacionadas às interfaces entre arte e seu contexto (sociedade, ciência, o sujeito, o público, a economia etc.) – definindo o circuito ou sistema de arte em termos ainda mais explícitos. De fato, tornou-se lugar comum hoje em dia referir-se ao sistema ou circuito de arte como uma entidade natural, tão habituados que os praticantes de arte (**nós**) se tornaram em lidar com as camadas de mediação: qualquer gesto requer estar associado a um projeto; ter um orçamento; buscar publicidade, imprensa, taxas de licenciamento; engajar-se com a museologia, segurança etc. Em outras palavras, fazer arte acarreta um estado permanente de negociação com os muitos nós constitutivos do enredamento do circuito – de modo que chegar a alcançar e estar em contato de fato com um trabalho de arte só seria possível depois de ultrapassar mediador após mediador, camada após camada; afinal, o que pode ser considerado um trabalho de arte seria, na realidade, um agregado de interesses múltiplos e explícitos, incluindo, felizmente, as propostas dos artistas.

Alguns claros momentos neste processo da metade do século passado podem ser encontrados entre os diversos gestos que caracterizaram os vários conceitualismos (incluindo a arte Conceitual ortodoxa), então correntes através do mundo: este foi um momento particular e altamente influente de pensamento coletivo, referenciado completamente no território já conquistado (mas ainda aberto e cheio de potencial) da presença do outro-participante – ali, a maior parte das proposições lidava diretamente com modelos e padrões discursivos (ainda que alcançados por elementos materiais claramente definidos), lançados ao espectador como um desafio, uma tarefa, um problema a ser resolvido – isto é, ele ou ela eram convidados a se engajar em tarefas complexas para fazer o trabalho produzir sentido. O Con-

ceitualismo tornou claro que o espectador produzido pela operação artística não era um agente simples, ordinário ou neutro: os artistas compreenderam que uma de suas principais funções seria trabalhar na direção da modelagem do sujeito que receberia sua produção. Este **imperativo** (isto é, a demanda da obra de arte pelo seu outro) foi de fato percebido como algo demasiado importante e decisivo para ser simplesmente deixado nas mãos do mercado, do consumo e de outros processos sociais dirigidos. O sistema de arte (e de fato o Conceitualismo sempre se dedicou a esboçar sistemas, mapas e diagramas) tem, desde então, incluído este **lugar** do esperado outro – que também possui diversos níveis de **especificidade**.<sup>5</sup> Diferentes momentos da arte contemporânea podem ser revistos em termos de seu investimento naquilo que podemos chamar de **processo de produção do espectador esperado** – embora este não seja um campo de resultados causais e lineares (que, por sua vez, pode ser tomado de modo muito ingênuo, diante da complexidade e importância do problema).

Nos anos 1950, no Brasil, os Movimentos Concreto e Neoconcreto estabeleceram suas principais linhas conceituais sob a nova condição epistemológica que considerava a presença do espectador ou leitor como parte da poética deflagrada pela obra de arte. Não que houvesse uma especial percepção do problema entre artistas e intelectuais brasileiros (na mesma época, na França, Yves Klein propunha *Le Vide* [O Vazio, 1958], que continha uma preocupação similar com a dissolução de tudo que antecederesse a recepção do trabalho, forçando o espectador ou espectadora a se reconstruir em contato direto com a obra),<sup>6</sup> mas alguns aspectos particulares daquele momento são importantes para a paisagem de hoje e merecem ser examinados com maior profundidade. Ambos os grupos, em diferentes momentos, reconheceram seu débito para com o “Manifesto Antropófago” (1928), de Oswald de Andrade: não restam dúvidas de que esta forte proposição moderna foi decisiva para a reconfiguração da cultura local enquanto internacional, no sentido de reconhecer a diferença, alimentando-se dela e produzindo o novo – não mais como um outro subserviente, mas como uma voz autônoma carregada de potencial de invenção.<sup>7</sup> Não é incorreto aproximar esta peça de resistência modernista (uma vez que vários outros artistas e escritores modernos brasileiros, da mesma época, se voltaram para posições mais conservadoras) a uma sensibilidade particular, direcionada ao envolvimento mais próximo e direto do espectador e do leitor em termos de uma ativação do trabalho de arte: se, por um lado, o poeta e ensaísta Haroldo de Campos foi reconhecido por Umberto Eco como tendo antecipado ideias similares sobre a incompletude da obra (que mais tarde resultaram nas teorias da tradu-

ção de Campos), por outro, Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica envolveram-se em pesquisas altamente inventivas e experimentais – o que indica que eles avançaram pelas décadas de 1960 e 1970 já com uma ampla consideração do participante como parte necessária do gesto artístico. Mas, ainda um outro ponto deve ser notado: ambos os movimentos viam a si mesmos como atores de impulso vanguardista, organizando suas ações e proposições em manifestos e lutando por seus lugares corretos na história – isto é, defendendo uma verdade final no campo na arte moderna (Concretos e Neoconcretos foram notórios por suas batalhas). Nesse sentido, é importante enfatizar que a assim chamada **participação** entrou na discussão como um tópico de vanguarda, e, como tal, foi modelada – particularmente no Brasil nesse momento histórico – sob a influência da “pedagogia das vanguardas”: sem qualquer concessão ao público em geral, ao lugar comum ou ao mercado. O espectador, aqui, é compreendido como alguém a quem se oferece um engajamento integral em torno de todos os aspectos radicais do novo e, logo, como tal, ganhará acesso, através de seu contato com o trabalho de arte, à possibilidade de real emancipação e autonomia.

Temos discutido até aqui a presença do “participativo” como uma condição geral e epistemológica dos últimos cinquenta anos da arte contemporânea. Esta condição vem sendo apropriada de diferentes maneiras, em camadas e papéis diversos, em variados eventos e obras, assim como por agentes e forças que compõem o circuito de arte: não seria difícil enxergar, portanto, como também o mundo corporativo da arte, por exemplo, vem lucrando com tal condição, propagandeando grandes e espetaculares eventos de arte como momentos especialmente participativos, ou como a sociedade vem injetando em todos nós a temporalidade do consumo como um gesto de vontade e desejo, tal qual descrevem Gilles Deleuze e Félix Guattari em sua análise veemente e precisa dos fundamentos do capitalismo, em “Capitalismo e Esquizofrenia” (vol. 1, publicado em 1972; vol. 2, 1980). Apontar a demanda pelo outro, como parte de uma plataforma de vanguarda, pretende trazer alguma luz a esse processo enquanto elemento verdadeiramente constitutivo do artefato contemporâneo – obviamente, o termo “formal” não cabe aqui, uma vez que não se trata mais de composição plástica, mas, antes, de um problema de conceito e sensibilização. Como conceber algo (um objeto, um evento, um filme, uma imagem etc.), que possa funcionar como um trabalho de arte, no sentido de deflagrar a produção de novas camadas sensoriais? E, além disso, que tome estas dinâmicas particulares como um agenciamento corporal (obra de arte + participante) em que o sujeito é reconstruído e o simbólico reescrito, como

um processo simultâneo e bidirecional? Tais questões aparentemente se apresentam de modo incômodo; pois, para produzir sentido, a obra de arte deveria (não exclusivamente, claro, esta é apenas uma possível face do problema) ser tratada pelo **informe**, pela ideia de jogo (não necessariamente a partir da *game theory*, mas sim através de uma área ligada à história dos jogos na cultura e na política), e pelo enquadramento da bio- ou micropolítica. Respectivamente, tal borramento do formal e de categorias previamente estabelecidas, assim como a manutenção de um espaço para a conversação aberta e a problematização pública de sujeitos e corpos, tornaria produtivo o problema de produzir arte de modo participativo, uma vez que estabeleceria linhas de resistência contra a instrumentalização e outras formas de apropriação manipulativa. Artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark, mas também David Medalla, Antônio Dias, Luis Camnitzer, Lygia Pape e Cildo Meireles, por exemplo, ajudaram (de diferentes modos e por distintas estratégias) a construir a espessura desta zona de contato, transferindo responsabilidade para o espectador e estabelecendo o duplo agregado ‘corpo sujeito + obra de arte’ como um aspecto indispensável do contemporâneo.

Tal capital pedagógico das vanguardas, em termos de práticas participativas, mostrou-se decisivo no contexto dos anos 1980 e 1990, quando a sociedade brasileira passou do controle ditatorial militar para a economia de mercado neoliberal, seguindo a expansão do capitalismo mundial integrado. Comecei a trabalhar sob estas condições sociopolíticas e desenvolvi minha prática na direção de uma combinação de estratégias artísticas e comunicacionais – no sentido de organizar aspectos conceituais e visuais de modo que fossem capazes de fluir perceptivamente com facilidade, através de certas redes: utilizando signos, logotipos, diagramas, refrões e outras formas de comunicação gráfica que pressupunham contato direto com o observador. Entretanto, houve um momento em que uma decisão precisou ser tomada: em 1990, reduzi todo o meu trabalho a um simples desenho, concebido como partícula de fácil memorização, e desenvolvido (na forma de diagramas, objetos, instalações e desenhos) como um veículo ou um tipo de vírus, para circular em **seu** corpo (apontando, portanto, diretamente para o observador ou leitor). A **metodologia artística** adotada sugeria o uso da teoria do contágio,<sup>8</sup> junto à repetição de refrões visuais (BASBAUM, 1990). Após algumas experiências iniciais como artista, na atmosfera expansiva

da redemocratização,<sup>9</sup> tornou-se possível – como no caso de outros artistas do mesmo período (entre outros, Alexandre Dacosta, Alex Hamburger, Márcia X. e Mario Ramiro) – compreender que o circuito de arte e a economia neoliberal estavam desenvolvendo novos e complexos padrões de relacionamento, e o faziam de modo cada vez mais rápido e agressivo: os artistas da década de 1980, que emergiram globalmente sob o signo do “retorno à pintura”, moldaram-se muito bem a estas novas dinâmicas e foram rapidamente promovidos a representantes do período. Tal sobrecarga de práticas estratégicas e promocionais, porém, encontrou resistência entre os artistas cujas pesquisas combinavam arte e ciência (Eduardo Kac, Ramiro) e aqueles que pesquisavam ações performativas (Dacosta, Hamburger, Márcia X.) – assim como dentro do campo da arte “participativa”. Como já indicado, a economia corporativa organizava seus programas de gerenciamento de maneira a engajar o sujeito em práticas produtivas e criativas.<sup>10</sup> Não é por coincidência que os trabalhos de Oiticica e Clark ressurgiram justo neste contexto, após décadas de existência lateralizada e quase underground (ou “subterrânea”, como preferiria Oiticica): quando o jogo da arte corria o risco de se perder em uma espécie de bolha especulativa, em que o tecido institucional via-se incapaz de atribuir valor a uma obra além daquele validado nas operações do mercado de arte, a presença de dois artistas que deliberadamente posicionavam seus trabalhos e a si mesmos à parte dessas dinâmicas (a prática de ambos se iniciou no final dos anos 1950, ainda sob impacto do modernismo), de alguma maneira restaurava algum valor concreto à ação artística de viés crítico. Essa emergência (claro, urgente e necessária) – exemplificada pela primeira retrospectiva internacional de Hélio Oiticica, organizada no Witte de With, em 1992, por Luciano Figueiredo, Guy Brett, Chris Dercon e Catherine David<sup>11</sup> – figura como sintoma do fervor da disputa entre os universos corporativos e institucionais da arte – necessária para agregar valor crítico e intelectual à prática contemporânea – assim como para indicar a força dos interesses e dos agentes (instituições e artistas, mas também bancos e outras companhias internacionais de finanças e de comunicação) que continuam a se posicionar em linha com o tópico das “estratégias participativas”. Sim, era importante enfatizar que um comprometimento artístico, crítico e intelectual deveria se mostrar viável e adequado para estratégias de resistência (ainda, sem dúvida, a ser mais bem exploradas), antes que o lugar do sujeito se dispersasse e diluísse de modo generalizado, a partir dos interesses da nova economia da cultura. A rapidez da aliança entre arte e práticas neoliberais também indica o quão ambíguas têm sido

as conexões que existem entre os herdeiros dos artistas dos movimentos Concreto e Neoconcreto e o mercado da arte atual<sup>12</sup> – porque de fato é quase impossível fazer trabalhos que funcionem, ao mesmo tempo, voltados para o mercado e em ativação dentro do campo pedagógico, sem compreender claramente as complexas implicações de ambos os campos (basicamente, reconhecendo o quanto é difícil para mercado e campo pedagógico se relacionarem sem fortes conflitos). Quando iniciei o projeto NBP (Novas Bases para a Personalidade, 1990-atual), tratava-se de um gesto para localizar o trabalho em linha com estratégias transformacionais,<sup>13</sup> em contato próximo com o outro e atuando de modo a envolver e modelar o sujeito: “NBP é um programa para súbitas mudanças. Quais? Como? Quando? Deixe-se contaminar: elas serão fruto de seu próprio esforço” (BASBAUM, 1990). Houve o reconhecimento, através deste projeto em particular, da existência de um lugar de potencialidade próprio à obra de arte contemporânea e, ao mesmo tempo, da necessidade de ocupar esse lugar conceitual e sensorialmente<sup>14</sup> – buscando tornar o trabalho de arte produtivo e adotando procedimentos que trouxessem para o primeiro plano o capital pedagógico das vanguardas como meio de resistir ao capitalismo especulativo do mercado de arte privado (afinal, a única camada ativa da esfera comercial da arte brasileira: nunca houve, até hoje, uma iniciativa pública regular e constante de apoio à formação de coleções fora do setor privado).

O signo que adotei como ponto de partida, e que repeti de modos diversos nos anos que se seguiram, tem conexões com a estratégia reducionista de Daniel Buren (1973, p. 17), no sentido de estabelecer uma estrutura icônica para jogo contínuo: “a repetição que nos interessa é a repetição de um método e não de um maneirismo (ou truque): é uma repetição com diferenças”. Mas uma particularidade metodológica importante e significativa em NBP indica outra posição estratégica: o signo NBP não parte diretamente da pintura (como em Buren); ao invés disso, assume um perfil comunicacional e viral, que não só funciona como veículo ou mediador, como também o situa como emblema que aponta simultaneamente para o visual e o discursivo.<sup>15</sup> Esse duplo vínculo deflagra todo e qualquer desdobramento de NBP, incluindo, de 1991 a 2000, uma série de objetos escultóricos que lidam com a escala do corpo humano e, desde 2001, uma série de estruturas arquitetônico-escultóricas; tal desenvolvimento é acompanhado por diagramas e textos, além de algumas videoinstalações em circuito fechado, ao vivo. O projeto não vê o discurso apenas como ferramenta explanatória ou o visual apenas como *gadget* puramente sedutor e hipnótico, mas cuidadosamente procura articular os dois

universos como camadas mutuamente implicadas em contato permanente, uma com a outra. Se esta condição faz com que a recepção de NBP (o contágio por contato direto mente a mente, corpo a corpo) flua mais lentamente do que em esforços similares, onde estratégias relacionais e participativas são organizadas mais pragmaticamente e mais orientadas ao mercado – já que o leitor/espectador de NBP irá basicamente seguir tanto campos visuais quanto verbais – ao mesmo tempo também produz um interessante campo de ação, no qual gestos podem ser replicados sensorial e conceitualmente; é possível ‘ver’ como estruturas visuais se acoplam de modo complexo a conceitos, e experimentar a produção de um “espaço de problemas sem solução”, onde questões são trazidas como dispositivos para abrir espaços e criar conexões. O sujeito é confrontado com a produção de discurso, como consequência do seu envolvimento intensivo e sensorial com estruturas visuais/conceituais.

Projetos como *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* (1994–atual) e *eu-você: coreografias, jogos e exercícios* (1997–atual) são concebidos como métodos para o envolvimento do outro através do trabalho de arte, mas de modo que o sujeito possa tomar parte das situações propostas e produzir algo através dessas situações – seja fala, imagens, proposições escritas, movimentos coreográficos, eventos, experiências etc. Isto é, ao sujeito é dado espaço para organizar a si mesmo, em termos de um envolvimento visual e verbal. Dinâmicas de grupo são importantes para o modo como essas situações se desdobram, particularmente nas ações de “*eu-você*” – uma série em desenvolvimento em torno de coreografias, jogos e exercícios, que venho realizando com diferentes grupos de participantes e que em geral acontece em espaços públicos ao ar livre, sem qualquer audiência específica – os eventos aqui ocorrem quando os participantes, inicialmente sem qualquer relação entre si, passam a se comportar como uma mesma entidade orgânica e afetiva, um tipo de enxame frágil e local, mas ao mesmo tempo vigoroso e volátil.<sup>16</sup> Esse aspecto traz para o trabalho um tipo de autossuficiência, que não requer a presença do público habitual de arte (assim como nas “activities” de Allan Kaprow)<sup>17</sup>; os jogos se desenvolvem dentro do grupo e os resultados são visíveis publicamente apenas quando o vídeo é exibido. O leitor/espectador/participante e a proposta artística são suficientes para deflagrar uma situação e fazer a poética do trabalho funcionar: aqui, o agregado “obra de arte + sujeito (coletivo)” é a unidade básica submetida à dinâmica transformacional (poderíamos acrescentar, a esse aglomerado, ‘o artista’, já que estou incluído nas experiências, e, ainda, em certos casos, também o ‘parceiro institucional’). A condi-

ção participativa não é proposta como mero entretenimento (embora a diversão possa, é claro, fazer parte do processo) ou como produção vazia em si ou para si mesma, mas como o momento em que sujeito e obra de arte são levados a um estado liminar, um pressionando o outro, rumo a uma situação de mistura em que sujeito e trabalho de arte se sobrepõem e criam regiões comuns, membranas e dobras. Não apenas a peça artística é concebida para ser ativamente acionada, como também o sujeito é conduzido a ser produzido em modo diferente, em contato próximo com a obra, reinventando-se a si mesmo, ali. Tal condição não é facilmente alcançada sob o funcionamento padrão do sistema de arte: afinal, onde e em que momento, nesse processo, poderão as instituições, os colecionadores e o mercado de arte acessar o trabalho e torná-lo disponível para o chamado grande público?

Sob a “onda” participatória que balança a economia, os artistas têm antecipado – desde a década de 1950 – certos efeitos, e se dirigido à multidão de maneiras diversas: os desenvolvimentos sensoriais-conceituais propostos pelos artistas têm se tornado, agora, úteis e estratégicos. A condição desta operação pode ser tornada pedagógica se o esforço em curso envolver a produção do sujeito e da obra de arte ao mesmo tempo, como parte do processo mesmo da experiência estética (a qual deve ser inseparável da consciência de seu lugar institucional). Visto da perspectiva da modificação da economia da cultura, na última década do século XXI, o aspecto pedagógico – conforme proposto pelas vanguardas, em termos do compartilhamento público dos aspectos sensoriais e conceituais das proposições artísticas e da produção de um novo sujeito a partir desta confrontação – é reconhecido como uma das regiões que podem ser ocupadas por estratégias de resistência, que valorizam o **contato** como meio de trazer a **diferença** para o primeiro plano, em termos de subjetivação e dinâmicas transformacionais (isto é, resistência). Hoje, este aspecto tem sido também altamente disputado pelos agentes dos jogos macroeconômicos – e este é um sintoma abertamente presente do quanto tal aspecto é agora significativo: seria importante não apenas prestar atenção ao microssensorial<sup>18</sup> (as camadas de percepção ativadas pelo contato com a proposição artística), como também ocupar este espaço com estratégias sensoriais e discursivas duplamente vinculadas. A pedagogia das vanguardas indica como produzir membranas que geram contato e potencializam a experiência: **tornar-se outro com a obra de arte** aponta na direção de um modelo para a ação, para a modelagem do sujeito, sendo transformado por ela, além dos limites formais. Como artista, tenho focado neste cenário para a transformação da arte e de seus atores – trazendo

propostas que possam contribuir com esta mudança geral em termos da produção conjunta do sensorial e do discursivo. Novas imagens para os artistas estão sendo continuamente forjadas e coletivamente modificadas, enfatizando mais do que nunca o ato de escuta, a estar atento a qualquer trepidação, toque, arranhão e sinal, produzido em contato próximo ou distante.

Assim, trabalhar como artista nos anos vindouros (isto é, olhar à frente a partir da condição atual), parece gerar algumas questões particulares e específicas: o campo da arte contemporânea está diariamente se tornando mais integrado à pragmática da economia regular da cultura, forçando o circuito de arte a mudar algumas de suas práticas para encontrar espaços mais próximos da indústria cultural. Se um crescimento do número de artistas praticantes ativos pode ser esperado, talvez também esteja em processo uma melhor e mais generosa distribuição do capital conceitual e pedagógico da arte – rompendo com algumas, ainda presentes, barreiras de classe, econômicas e culturais, e também apontando para mudanças inevitáveis em seus conceitos, modos de produção e de recepção. Mas ninguém tem o direito de especular de dentro do campo da arte; este não é um lugar a partir do qual se olha para o futuro – o artista contemporâneo vive e produz problemas como parte de um presente radical que não é facilmente acessível, e trabalhar por sua emergência é uma das principais tarefas da contemporaneidade. Entretanto, como você participa de algo – uma ação ou processo – quando seu corpo já está lá, antes mesmo de você responder ‘sim’ ou ‘não’? As práticas artísticas mais interessantes de hoje podem nos levar para mais perto desse paradoxo: mobilizar o outro como uma extensão de você mesmo e mobilizar você mesmo como extensão do outro – onde a alteridade é mutuamente reforçada e onde ‘eu’ e ‘você’ são continuamente substituídos por uma ampla e exterior área de contato. O que **nós** podemos fazer, senão viver fora de nós mesmos?

- BARDINI, Thierry. Hypervirus: A Clinical Report. *CTheory*, v. 29, n.1-2, 2006. Disponível em: <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=504>. Acesso em 15 abr. 2018.
- BASBAUM, Ricardo. **O que é NBP?** Manifesto, 1990. Disponível em: <<http://www.nbp.pro.br/nbp.php>>. Acesso em 15 abr. 2010.
- BRETT, Guy. Lygia Clark: The Borderline Between Art and Life. *Third Text*, n.1, outono 1987.
- BUREN, Daniel. Beware. In: \_\_\_\_\_. **5 Texts**. Londres e Nova York: John Weber Gallery; Jack Wendler Gallery, 1973, pp. 10-22.
- FERREIRA, Glória. Terreiro do Paço: cena para Lygia Clark e Hélio Oiticica. In: FUNARTE. **Lygia Clark e Hélio Oiticica, Sala Especial do 9o Salão Nacional de Artes Plásticas**. Rio de Janeiro: Funarte/INAP, 1986.
- HAYLES, N. K. **How We Became Posthuman**. Chicago: The University of Chicago Press, 1999.
- KAPROW, Allan. Doctor MD. In: KELLEY, Jeff (org.). **Allan Kaprow: Essays on the Blurring of Art and Life**. Berkeley: University of California Press, 1993, pp.127-29.
- ROLNIK, Suely. Politics of the Fluid, Hybrid and Flexible: Avoiding False Problems. **SUM magazine for contemporary art**, Copenhague, n.2, verão 2008.

1 Publicado originalmente como “Post-Participatory Participation”. **Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry**, Londres, v. 28, pp. 90-101, set. 2011. Tradução: Pablo Assumpção Barros Costa.

2 É assim que Allan Kaprow (1993) se refere a Marcel Duchamp.

3 Para N. Katherine Hayles (1999), as Macy Conferences foram “radicalmente interdisciplinares”, pondo lado a lado “pesquisadores de uma ampla variedade de campos — neurofisiologia, engenharia elétrica, filosofia, semântica, literatura e psicologia, entre outros”. Alguns de seus temas centrais envolviam “como provar que humanos e máquinas irmanavam-se, possuindo muito em comum” e agir “como entrecruzamentos para o movimento entre modelos cibernéticos e artefatos”. Hayles organizou os argumentos das Conferências ao longo de “três frentes”: “a construção da informação como entidade

teórica”; “a construção das estruturas neurais [humanas] [...] como fluxos de informação”; e “a construção de artefatos que traduziam fluxos de informação em operações observáveis”.

4 A linha orgânica é uma linha que não foi traçada ou forjada por ninguém, mas que resulta do contato de duas superfícies diferentes (planos, coisas, objetos, corpos ou mesmo conceitos). Segundo Guy Brett (1987, p. 67), Lygia Clark gostava de exemplificar a linha orgânica como aquela que podemos ver “entre a janela e o batente, ou entre os ladrilhos do piso”. Ela dizia que a linha orgânica apareceu pela primeira vez em 1954, quando observou a linha que se formava onde uma colagem emoldurada tocava o papel do passe-partout. Escreveu: “Deixei essa pesquisa de lado por dois anos porque não sabia como lidar com este espaço libertado”. Ver também: BASBAUM, Ricardo. *Within the Organic Line and After*. In: ALBERRO, Alexander; BUCHMAN, Sabeth (orgs.). **Art after Con-**

**ceptual Art**. Viena, Cambridge (EUA), Londres: Generali Foundation e The MIT Press, 2006, pp.87-99.

5 O autor faz aqui um jogo de palavras, em inglês. Primeiro, com a expressão “**expected other**” (um “esperado outro”), mas cujo som em inglês também parece evocar o “espectador” [**spectator**]; e, imediatamente, um jogo com a expressão “**site specificity**” (lugar, e especificidade). (N. do T.)

6 Na realidade, Klein estava mais preocupado com as camadas “imateriais” de mediação do que com o toque direto da obra no corpo. O título completo do trabalho é *La Spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée, Le Vide* [A Especialização da Sensibilidade no Estado Material Bruto na Sensibilidade Pictórica Estabilizada, O Vazio].

7 Suely Rolnik (2008) defende, de modo preciso, esse ponto de vista: “A noção de ‘antropofagia’ [...] proposta pelos modernistas [brasileiros] refere-se à prática dos nativos Tupinambás [...], um ritual complexo, que poderia durar meses, e até anos, no qual inimigos capturados em batalha seriam mortos e devorados; o canibalismo é apenas uma de suas etapas”. Outra etapa envolvia o executor do ato mudar seu próprio nome e escarificar seu corpo com o nome do inimigo: “A existência do outro [...] era portanto inscrita na memória do corpo, produzindo imprevisíveis devires da subjetividade”. Assim, ao “propor a ideia da antropofagia, a vanguarda modernista brasileira a extrapola da literalidade da cerimônia indígena, de modo a extrair deste ritual a fórmula ética que o permeia da existência inevitável de uma alteridade em si mesmo, fazendo-a migrar para o terreno da cultura. Com este gesto, a presença ativa desta fórmula no modo de produção cultural praticado no Brasil desde a sua fundação ganha visibilidade e é afirmada como um valor: a devoração crítica e irreverente de uma alteridade sempre múltipla e variável”. Rolnik também propõe uma importante atualização: “Nós definirmos a micropolítica cultural antropofágica como um processo contínuo de singularização, resultando da composição das partículas de um sem número de outros devorados e do diagrama de suas respectivas marcas na memória do corpo. Uma resposta poética – com humor sarcástico – à necessidade de confrontar a presença impositiva das culturas coloniais [...]; uma resposta [...] à necessidade de lidar com, e positivar, o processo de hibridização trazido pelas ondas sucessivas

de imigração, que sempre configurou a experiência viva deste país”.

8 Sobre a “teoria do contágio” [*contagion theory*], ver PARIKKA, Jussi e SAMPSON, Tony D. **The Spam Book**. Creskill: Hampton Press, 2009; e as obras de SAMPSON, Tony D. *Virality: Contagion Theory in the Age of Networks*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012 e \_\_\_\_\_. **The Assemblage Brain: Sense Making in Neuroculture**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017. Em conversa pessoal com Tony D. Sampson (Londres, julho de 2013), este reconheceu as relações do projeto NBP com a teoria do contágio, alinhando este gesto à prática da “arte pós-conceitual, que procura criar novas ferramentas para resistir à sociedade de controle” (SAMPSON, 2017, p. 22). (N. do A. para esta publicação).

9 A primeira eleição presidencial no Brasil, após o fim da ditadura, ocorreu em 1989.

10 Ver HOLMES, Brian. *The Flexible Personality: For a New Cultural Critique*, disponível em: <http://transform.eipcp.net/transversal/1106/holmes/en>; e também ROLNIK, Suely. *A Geopolítica da Cafetinaagem*, disponível em: <http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/pt> (ambos acessados em 15 de Abril de 2018).

11 A crítica de arte Glória Ferreira organizou a primeira retrospectiva do trabalho de Clark e Oiticica em 1986, no Paço Imperial, Rio de Janeiro. A exposição “Lygia Clark e Hélio Oiticica” teve “um recorte muito particular, [...] a ‘participação do espectador’ [...] como desdobramento das questões em comum a ambos durante o período Neoconcreto” (FERREIRA, 1986, s/p). Clark ainda estava viva e frequentou a exposição diversas vezes. As discussões que ela manteve com colecionadores sobre os originais de seus *Bichas*, uma série de esculturas dos anos 1960 que estava incluída na exposição, tornaram-se memoráveis: embora ela convidasse o público a manipular as esculturas, os colecionadores donos das peças proibiam qualquer manipulação.

12 Não é coincidência que os espólios de três dos principais artistas Neoconcretos (Clark, Oiticica e Pape) são gerenciados por suas famílias, sob o modelo de associações culturais privadas. Este gesto justifica-se pela falta de apoio das instituições governamentais e de museus brasileiros à arte contemporânea em geral (com raras exceções). As associações privadas precisam buscar financiamento

nos mercados corporativos e da arte, às vezes assumindo posições que contradizem diretamente os gestos defendidos pelos próprios artistas quando vivos. Não é necessário dizer que tais conflitos e contradições expressam veementemente aspectos da atual economia da cultura. Ver Projeto Hélio Oiticica, fundado em 1981 (<http://www.heliooiticica.org.br>); Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark, fundada em 2001 (<http://www.lygia-clark.org.br>); e Associação Cultural Projeto Lygia Pape, fundada em 2004 (<http://www.lygiapape.org.br>) (todos acessados em 11 de Julho de 2011).

**13** Por “estratégias transformacionais” refiro-me aos diferentes programas e projetos que objetivam engajar ativamente o outro (espectador ou participante) em um processo intensivo em relação ao trabalho de arte, enfrentando um “campo problemático” e deflagrando um processo de subjetivação. Ver DELEUZE, Gilles. **Difference and Repetition**. Tradução: Paul Patton. Nova York: Columbia University Press, 1994.

**14** Este aspecto dos trabalhos de arte contemporâneos é desenvolvido em meu texto “Quem é que vê nossos trabalhos?”, Seminários Internacionais Museu Vale 2009, Museu Vale, Vila Velha, ES, 2009.

**15** Se me refiro a uma **estratégia viral** para o projeto NBP, quero enfatizar a relação particular que o projeto estabelece com aspectos de **replicação, contato e contágio**: o trabalho (situações relacionais, objetos e instalações) busca uma contínua reencenação do desenho inicial da forma-específica, sempre com diferenças, investindo em um tipo de condição tátil/háptica, na qual o corpo está sempre fisicamente envolvido. Os efeitos propostos podem ser organizados em torno da “virologia” de Jacques Derrida: o filósofo argelino-francês “inicia um empreendimento filosófico que procura *inocular o Outro no Eu*: uma redefinição do sujeito. Eventualmente, esta ‘inoculação’ torna-se ‘infecção’, e o Outro é radicalmente reformatado como vírus.” (DERRIDA, J. apud BARDINI, T., 2006, s/p, grifos no original).

**16** Para uma descrição das ações de “eu-você”, ver meu texto “Diferenças entre *nós e eles*”, disponível em <http://rbtxt.files.wordpress.com> (último acesso em 15 de Abril de 2018). Originalmente publicado em Becky Shaw e Gareth Woollam (ed.), *Us and Them – Static Pamphlet Anthology 2003-04*, Liverpool: Static Gallery, 2005.

**17** O desenvolvimento do trabalho de Allan Kaprow (1927-2006) é em geral considerado a partir de três séries sequenciais e complementares: “environments” [ambientes], “happenings” [acontecimentos] e “activities” [atividades]. As últimas, criadas após os anos 1970, consistiam em conjuntos de ações e gestos cotidianos a serem performados por pequenos grupos de voluntários a partir de instruções escritas ou roteiros do artista. As atividades nunca eram documentadas para posterior contato com o público, já que eram ações que deveriam ser realizadas – e posteriormente discutidas – apenas dentro do grupo de participantes. Na fase final de sua vida, Kaprow encorajava os interessados a criarem novas versões de seus trabalhos “a partir de três princípios formulados pelo artista: especificidade do local, impermanência e dúvida na arte”. Ver o guia de exposição publicado para acompanhar a mostra “Allan Kaprow: Art as Life”, Los Angeles Museum of Contemporary Art, 23 de Março - 30 de Junho de 2008, disponível em [http://www.moca.org/kaprow/GalleryGuide\\_Kaprow.pdf](http://www.moca.org/kaprow/GalleryGuide_Kaprow.pdf) (Acesso em 01 ago. 2011).

**18** Ver GIL, José. **A imagem nua e as pequenas percepções**: estética e metafenomenologia, Lisboa: Relógio D’Água, 1996.

# TROPICALISMO, DEPOIS: DA GELEIA ADVERSA À ADVERSA GELEIA<sup>1</sup>

RICARDO BASBAUM

RESUMO São comentados aqui alguns temas relacionados ao período tropicalista, em proximidade com pesquisas das artes visuais – especialmente a partir de duas das mais emblemáticas expressões produzidas naquela época: “da adversidade vivemos” (Hélio Oiticica) e “geléia geral brasileira” (Décio Pignatari). O que, então, se queria indicar com tais afirmações, que parecem apontar para um interesse pelo confronto (“adversidade”), mistura e multiplicidade (“geléia”)? Como tais frases poderiam ser atualizadas hoje, frente aos desafios do século XXI para o campo da arte e da cultura contemporâneas? Conduzimos os comentários em direção às fórmulas “geleia adversa” e “adversa geleia”, como eventual modo de resistência à economia da cultura tal qual se apresenta na atualidade, no sentido de buscar possibilidades efetivas de intervenção e mudança.

PALAVRAS-CHAVE Tropicalismo. Poesia Concreta. Arte contemporânea brasileira. Texto de artista. Teoria da arte. Arte bioconceitual.

Re-ver, re-ler, re-escutar, re-ouvir, re-encaminhar, re-passar: o que fazem de fato as ações que se propõem apreciar em retrospecto? Trata-se mais do que simplesmente revisitar a memória ou escavar o arquivo; é preciso algo mais do que recuperar registros e documentos, quando o que se quer e se impõe é a produção de sentido para o aqui e agora, momento em que se movimentam as urgências de cada período, a nos colocar sob a pressão de existir de maneira interessante e atuante por pelo menos mais um dia – e outro, e mais um. Não na imobilidade do isolamento mas na intensidade de trocas e contatos do coletivo.

O que irei propor aqui se desdobra a partir de dois eixos em torno dos quais podemos acessar a dinâmica dos acontecimentos do período Tropicalista: “da adversidade vivemos”, proposto por Hélio Oiticica, e “geléia geral”, cunhado por Décio Pignatari e reapropriado por Torquato Neto – ambas as frases escritas em 1967, quando o tropicalismo estava sendo construído por Caetano Veloso, Gilberto Gil e colegas. Ao buscar a transposição destas duas expressões e organizá-las como gestos propositores de marcas, o que se quer, inicialmente, é reforçar certa oralidade articuladora que lança os termos ao bojo da linguagem compartilhada, na busca de que se produza sua inserção cultural: refrões, palavras de ordem, comandos, a demarcar certa eficiência multiplicativa do gesto poético em sua construção, a um só tempo implicada tanto em uma ambiência real de lutas e embates quanto em visada precisa a se multiplicar para o futuro, na busca de novos corpos. A força de ambas as expressões se fez sob o impacto da precisão indireta de suas inscrições: quando Oiticica e Pignatari grafaram tais termos, não podiam mensurar o alcance e a reverberação no âmbito do impacto cultural tropicalista; ao cunharem as expressões – cada qual a seu tempo – a partir de ações artístico-poéticas que já haviam registrado importantes inscrições nos debates da arte e da poesia brasileiras, ambos trouxeram ali exemplos de construções verbais que chamavam para si momentos históricos precisos e ao mesmo tempo se prestavam à provocação necessária para que o terreno local seguisse em uma dinâmica atenta de desdobramentos e intervenções. Não por acaso, vê-se, contribuem na demarcação do acontecimento tropicalista, assinalando em cheio as vertentes concretistas, neoconcretistas, pós-concretas, pop, conceitual e dada em jogo na intervenção tropicalista.

Ao grafar “DA ADVERSIDADE VIVEMOS!” (em caixa alta e com ponto de exclamação), Hélio Oiticica concluía seu longo ensaio “Esquema geral da nova objetividade” (impresso em 15 páginas), um dos três textos de apresentação presentes no catálogo da exposição Nova Objetividade Brasileira, ocorrida no MAM-RJ

em abril de 1967 – os outros dois, bem mais concisos, de autoria do crítico Mario Barata e do artista Waldemar Cordeiro, ocupavam, respectivamente, apenas duas e uma páginas. Esta exposição seria o ápice do ciclo de três grandes eventos que animaram o circuito de arte do Rio de Janeiro naquele momento, seguindo-se a Opinião 65 e Opinião 66, assinalando uma espécie de retomada, uma vez que “as artes plásticas, após o desmembramento do grupo neoconcreto, só iriam mobilizar-se novamente” ali, tendo o MAM como “centro de atividades.”<sup>2</sup> Nova Objetividade Brasileira, cuja equipe organizadora (não havia o termo ‘curador’) era composta por Hélio Oiticica, Rubens Gerchman, Pedro Escosteguy, Mauricio Nogueira Lima e Hans Haudenschild, aparece como um projeto coletivo que pretende reunir “quase tudo que de rico e contraditório existe na formulação da jovem arte do país”<sup>3</sup>, assumindo “um papel importante na concentração e na dialética dos impulsos e intuições criadoras, estruturais, construtivas, semânticas ou comunicantes da vanguarda atual do país” – que “representa um nova consciência do movimento estético, consciência em patamar superior, pela auto-reflexão e pela participação no mundo exterior”. Nova Objetividade Brasileira indica, para todos os envolvidos,<sup>4</sup> a concretização de um “estágio elevado, qualitativamente, da vida artística brasileira”; trata-se de uma “manifestação coletiva”; se ali “não se acha presente toda a vanguarda, está ao menos um seu momento decisivo, dotado de alta eficácia técnica, beleza e informação”. A publicação dos textos de Cordeiro e Oiticica assinala com clareza a presença de representantes das duas principais correntes recentes da arte brasileira, concretismo e neoconcretismo – trata-se de significativa composição, visto que os dois grupos haviam se enfrentado em fortes batalhas teóricas durante os anos 1950; em condição pós-vanguardas (em seu sentido histórico), a exposição se alinha politicamente no sentido de organizar a soma destas duas recentes tradições, que sem dúvida HO irá equacionar melhor do que nenhum outro agente da época, conectado-se a figuras-chave dos dois grupos (Mario Pedrosa, Lygia Clark, Lygia Pape, Augusto de Campos, Haroldo de Campos – ainda que o contato com os irmãos Campos se dê mais tarde, no contexto do pós-tropicalismo). Nesse sentido, Oiticica está claramente em uma posição que o autoriza a avançar na instigante reflexão veiculada pelo “Esquema geral da nova objetividade”, um texto que não se aventura diretamente apenas em torno de seus próprios processos plástico-investigativos mas que se desdobra em dicção contundente, atenta e generosa, ávida em incluir referências derivadas da atuação de diversos artistas e grupos, na intenção de formular “um estado da arte brasileira de vanguarda

atual.”<sup>5</sup> Os seis itens a partir dos quais se estrutura o ensaio são bastante conhecidos – e deixo-os aqui registrados:

1 – vontade construtiva geral; 2 – tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro do cavalete; 3 – participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica etc.); 4 – abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5 – tendência para proposições coletivas e consequente abolição dos “ismos” característicos da primeira metade do século na arte de hoje (tendência esta que pode ser englobada no conceito de “arte pós-moderna” de Mário Pedrosa); 6 – ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte.

De modo aproximativo, se poderia ter aqui algumas questões em atravessamento ao Tropicalismo, gesto naquele momento ainda a ser formulado. Não que se queira reconhecer no movimento musical algum traço de uma “nova objetividade”, mas as entrelinhas dos seis itens do “esquema geral” deixam em aberto e indicam flancos por onde já se insinuam questões decisivas que, presentes, deixam-se cristalizar através das ações de Caetano, Gil e colegas.

Em rápido sobrevoo, a perspectiva apontada por HO abre espaço para um acolhimento inter ou multimidiático das diversas linguagens em relação (plástico, sonora, verbal ou *verbivocovisual*, com já haviam proposto os poetas concretos<sup>6</sup>), preparando o espectador para um gesto amplo de recepção; ao mesmo tempo, enfatiza a atuação do artista para além do laboratório da inovação formal, buscando relações diretas com contextos sociais e politizando de maneira aberta as práticas de linguagem (que o tropicalismo manejará de modo preciso, ao articular aspectos macro e micro-políticos – tal qual o fazem, de modo igualmente decisivo Lygia Clark e o próprio Hélio, em sua ênfase na relação entre obra de arte e produção de subjetividade); há ênfase em coletivos, de certa maneira ampliando a perspectiva autoral para a prática em grupo. Entretanto, talvez aqui os tópicos mais instigantes sejam, precisamente, o primeiro e o último – por trazerem dois eixos decisivos a magnetizar as atenções e desejos de ação presentes naquele momento de intensa mobilização histórica: ao identificar uma “vontade construtiva geral” na arte brasileira avançada daquele momento, Hélio Oiticica propõe um estado de “superantropofagia”, como modo de absorver os traços resistentes de colonialismo cultural ainda presentes no fechamento nacionalista e provinciano da cultura brasileira em pleno regime militar; afinal,

era preciso perceber o Brasil “também no plano internacional” e “objetivar a vanguarda brasileira numa solidificação cultural”. Curiosamente, ao articular os movimentos construtivos recentes da arte brasileira (Concreto e Neoconcreto), e seus desdobramentos, à pulção antropofágica deflagrada em 1922, Oiticica encontra na fórmula que articula *vontade e construção* o seu “móvel espiritual”: mas, afinal, qual o alcance desta proposição?

Não seria simples combinar as tradições românticas da vontade com as exigências racionalizantes dos programas construtivos – tal antinomia é posta para funcionar na experiência neoconcreta brasileira, como lembra Carlos Zilio: “colocar a questão da expressividade no centro de um projeto construtivo era uma heresia com inúmeras repercussões”; ou seja, o envolvimento do espectador proposto pelas obras neoconcretas conduz “à negação do sujeito como pura racionalidade”, produzindo uma “tensão interna no Neoconcretismo que rompe com a tradição construtiva”. A fórmula proposta por HO – reforçada em seu igualmente contundente texto “Brasil Diarréia”<sup>7</sup> – é a de uma “negatividade contemporânea que compreende a arte brasileira como uma tensão permanente criada por inúmeras variáveis”.<sup>8</sup> Daí que, escreve, “se formos um grupo atuante, realmente participante, seremos um grupo contra coisas, argumentos, fatos”,<sup>9</sup> para em seguida indicar, de modo direto: “No Brasil (nisto também se assemelharia ao Dada) hoje, para se ter uma posição cultural atuante, que conte, tem-se que ser contra, visceralmente contra tudo que seria em suma o conformismo cultural, político, ético, social” [grifo nosso]. O “lema” ou “grito de alerta” da vanguarda brasileira, reunida na Nova Objetividade, seria “DA ADVERSIDADE VIVEMOS!”. Tal lema ou refrão não foi diretamente cantado pelas vozes tropicalistas em qualquer canção do período, mas é inegável que se apresente evidenciado nas pautas do grupo, em seu desejo de ação e intervenção no estado da cultura brasileira. Da mesma maneira que Oiticica reivindica a Antropofagia para afirmar as marcas dos movimentos Concreto e Neoconcreto, deslocando-os para a atualidade das novas ações necessárias, Caetano Veloso lembra que “A Tropicália foi simplesmente um esforço no sentido de defender o que era essencial na Bossa Nova”<sup>10</sup>; ou seja, seguir avançando em relação à ruptura modernizante que já havia rompido com certas forças provincianas, lançando o Brasil no mapa do mundo.<sup>11</sup>

É preciso reconhecer a força da indústria cultural no impacto da intervenção Tropicalista: as ferramentas da chamada comunicação de massa desempenham ali lugar chave, no sentido da produção de uma consciência de atuação – se em comentário retrospectivo

(1997) Caetano Veloso admite que “sabia que meu lugar era lá no meio da corrente central da cultura de massas brasileira, muitas vezes nadando contra a maré ou apenas atrapalhando-lhe o fluxo, outras, tentando desimpedir-lhe o caminho”,<sup>12</sup> em entrevista de época (1968) indica reconhecer que “a necessidade de comunicação com as grandes massas seja responsável, ela mesma, por inovações musicais. O rádio, a TV, o disco, criaram, sem dúvida, uma nova música: impondo-se como novos meios técnicos para a produção de música, nascidos por e para um processo novo de comunicação, exigiram/possibilitaram novas expressões.”<sup>13</sup> Um dos principais impulsos a animar o programa Tropicalista sem dúvida se vinculava à necessidade de escapar ao provincianismo nacionalista em sua busca isolacionista de pureza local: o Tropicalismo

“queria ser internacionalista e anti-nacionalista. Tendia mais pra o som universal, outro apelido que a gente ouviu e adotou também durante um período, mais pra idéia de aldeia global, de Marshall McLuhan, muito presente na época. A gente tinha muito interesse nas conquistas espaciais, no *rock’n’roll*, na música elétrica e eletrônica, enfim, nas vanguardas e na indústria do entretenimento. Tudo isso era vivido como novidade internacional que a gente queria abordar assim desassombradamente.”<sup>14</sup>

Essa busca por “intercomunicabilidade universal (...) cada vez mais intensa e mais difícil de conter”<sup>15</sup> era também um dos principais motes através dos quais se organizava a intervenção *Tropicália*, de Hélio Oiticica, exatamente o Penetrável que o artista apresentava na exposição Nova Objetividade Brasileira e que veio a nomear o movimento. Trata-se de obra de forte apelo imagético, que remete às caminhadas de Oiticica pelo morro da Mangueira: ali está proposta uma vivência “táctil-sensorial” que atinge seu ápice ao final de um labirinto, “onde um receptor de TV está em permanente funcionamento: é a imagem que devora então o participante, pois é ela mais ativa que o seu criar sensorial.”<sup>16</sup> O gesto ali intensificado recorre ao elemento mais emblemático do sistema comunicativo urbano-eletrônico-industrial (a televisão) para ao mesmo tempo ativar e implodir (devorar) o espectador, a partir da intensidade de um envolvimento que não se completa na singularidade de um corpo sensível orgânico – se há o convite para “pisar a terra”, há também sua impulsão pelas avenidas da aldeia global, “o mundo das ‘bancas de revista’, o mundo de ‘tanta notícia’, isto é, o mundo da comunicação rápida, do ‘mosaico

informativo', de que fala Marshall McLuhan<sup>17</sup>; *Tropicália* auxilia na fabricação do espectador capacitado a expandir suas ferramentas de recepção ao campo ampliado de uma cultura de massas, indicando a demarcação de um campo da arte contemporânea enquanto efeito do encontro das características e condições da arte moderna com os protocolos de produção, distribuição e recepção da indústria cultural. Ao mesmo tempo em que “é traspassada por um riso irônico e contra-aculturativo”<sup>18</sup>, *Tropicália* se inscreve no horizonte das relações em torno do mundo do consumo e da massificação do olhar: aqui há uma insinuante convergência dos desejos tropicalistas e das práticas investigativas de Helio Oiticica, no sentido de buscar formas de intervenção adequadas ao mundo que cada vez mais se estruturaria a partir das redes e sistemas de comunicação. Claro que o impacto da digitalização e da globalização iriam se fazer em registro muito mais intenso a partir de meados dos anos 1980; mas já naquele momento se produz uma atenção aguda e veemente quanto às mutações que se produzem tanto no corpo sensível quanto nas condições de agenciamento que se impõem na esfera cultural e seus processos. Ao notar as repercussões do impacto dos meios de massa junto ao terreno das artes visuais no Brasil e nos Estados Unidos – cuja diferença de escala é de fato contundente – Carlos Zilio chama a atenção para o “diálogo que tanto a *Pop [Art]* quanto a *Tropicália* manteriam com o dadaísmo”, indicado sobretudo no comentário de Oiticica acerca do “ressurgimento do problema da antiarte.”<sup>19</sup> *Tropicália* e Tropicalismo arriscam-se na tomada de posição frente ao problema de repensar a posição do Brasil no mundo, recusando a posição nacionalista, paternalista e provinciana – representada naquele momento pela Ditadura Militar – e buscando as ferramentas de linguagem mais apropriadas para uma relação dinâmica e não subserviente em relação à indústria cultural e à comunicação de massa: sim, abrir-se para o mundo como forma de pensar-se localmente, “consumir o consumo”<sup>20</sup> (Oiticica), articulando as relações que se produzem no deslocamento que “vai do folclore à música popular, absorvendo os extratos eruditos, deglutindo antropofagicamente as influências que vem de fora, da alta e da baixa cultura”<sup>21</sup> (Gil), “[jogar] sem grandes grilos nos apavorantes meios de comunicação de massa”<sup>22</sup> (Caetano). Tal adesão aos protocolos comunicativos se faz a partir do signo de negatividade próprio das vanguardas, que reconhece a prática de intervenção cultural enquanto gesto contracomunicativo, inassimilável pelas instâncias institucionais do poder, produzindo inflexão na direção da transformação do terreno de sua inscrição. Há o desejo de atualização, produção de um outro *Brasil* dentro do Brasil, ao ambicionar “um cálculo de

intervenção que procura atingir, além do nível estético, o político e o ético”<sup>23</sup> – que não poderia, é claro, se positivar plenamente no regime de normalidade das forças hegemônicas de dominação e regulação dos protocolos de fruição.

A preocupação com as questões da comunicação e do consumo e seu impacto da formação das novas linguagens já estava inscrita no programa da poesia concreta desde meados dos anos 1950, como assinalam as reflexões do período:

“uma arte geral da linguagem. propaganda, imprensa, rádio, televisão cinema. uma arte popular. a importância do olho na comunicação mais rápida: desde os anúncios luminosos até às histórias em quadrinhos. a necessidade do movimento. a estrutura dinâmica. o ideograma como ideia básica.”<sup>24</sup>

Não se trata de uma tomada de posição qualquer, mas sobretudo do reconhecimento de que uma intervenção ambiciosa no terreno cultural não poderia de modo algum ignorar as profundas transformações nos protocolos de contato entre objeto poético e leitor/espectador – agora convidado a assumir a posição de ativador da *obra aberta*, construída enquanto protocolo de contato adequado à recepção do gesto que irá deflagrá-la, colocá-la em funcionamento: trata-se de um gesto de *consumo* que é ao mesmo tempo gesto de *produção*, onde o agente fruidor produz-se ainda a si mesmo e ao seu objeto no momento mesmo da ativação. É claro que aí se configura também um novo modelo autoral, na mesma medida em que são inventados novos procedimentos de expectativa que irão deslocar a recepção para regiões cada vez mais relevantes. Ainda que este esforço siga a busca de inserção positiva das correntes construtivas modernas, no sentido de “criar um sistema formal capaz de intervir, através de protótipos, na produção industrial e, em última análise, servir de modelo à própria construção social”,<sup>25</sup> a aproximação da poesia concreta com os movimentos efetivos de renovação cultural – a partir da retomada que realizam de Oswald de Andrade e da Antropofagia e seu contato precoce e preciso com as transformações do terreno da música popular que conduzem ao Tropicalismo, sintomas para além de uma ortodoxia dogmática – traz soluções e ferramentas conceituais particularmente engenhosas para enfrentamentos próprios do período. É assim que Décio Pignatari percebe que o campo se abre para “os novos modelos da batalha informacional” ou “guerrilha artística”, já em andamento, e que uma das frentes desse embate se dá na configuração desse agente produtor/consumidor enquanto praticante do

“PRODUSSUMO: o mundo do consumo sendo substituído pelo mundo da informação, onde se travarão grandes lutas.”<sup>26</sup> Se aqui, ressoa o chamamento Oiticiqueano de “ser contra, visceralmente contra tudo” – afinal, deslocar-se pelo terreno das vanguardas indica predisposição ao enfrentamento constante e incansável, em combates incessantes – também se revela uma importante ferramenta de produção de sentido, de premente atualidade: por um lado, delineiam-se elementos em torno das novas formas de trabalho imaterial, que iriam se implementar no século XXI sob o impacto do Neoliberalismo – como aponta, por exemplo, o modelo pós-fordista “que busca uma contínua interatividade ou uma rápida comunicação entre a produção e o consumo (...) em que a comunicação e a informação desempenham um novo papel central na produção.”<sup>27</sup> Nessas condições, “a ação instrumental e a ação comunicativa tornaram-se intimamente interligadas no processo industrial informacionalizado”, conduzindo à noção de “trabalho imaterial, ou seja, trabalho que produz um bem imaterial, como serviço, produto cultural, conhecimento ou comunicação”. Por outro lado, a “batalha informacional” apontada por Pignatari também se apresenta nos debates em torno da arte conceitual e vertentes conceitualistas, conversa que se irradia de modo contundente no mesmo período, a partir de meados dos anos 1960 – passa a estar em jogo, no centro das operações da arte contemporânea, a disputa pela “natureza da obra de arte”, em que as materialidades em disputa somente adquirem valor na medida em que são portadoras de um processo de produção de sentido, sempre em andamento e relativamente contingente; a ênfase recai mais nos processos de conceitualização (ou informação, se quisermos) do que em termos propriamente estéticos.<sup>28</sup> Logo, o agente do gesto de *produssumo* (produssumidor?) pode ser percebido como personagem no centro das operações de enfrentamento dos embates de seu tempo, constituindo ações de resistência a partir do jogo de produção poético-artístico.

Em conversa com Augusto de Campos e Gilberto Gil, Torquato Neto diz:

TN- Isso tudo está naquele texto do Décio, o prefácio de *Invenção* n°5. Aquele texto tem tudo. “Que são as revoluções senão a radicalização da média”<sup>29</sup>

A revista *Invenção* teve cinco números publicados, entre 1962 e 1967, sendo “um órgão aberto à experimentação e ao signo novo”,<sup>30</sup> em cujo corpo editorial figuravam os poetas concretos de São Paulo, entre outros colaboradores, sendo Décio Pignatari o “diretor responsável”

– segundo Pignatari, a revista prosseguia “a luta da nova arte”, dando continuidade aos embates “em que a palavra vanguarda tinha um peso e não apresentava sinais de desgaste”. É certo que Torquato Neto se entusiasma com a verve combativa presente no prefácio de Pignatari, para dali apropriar-se da expressão “geleia geral”, utilizando-a “tanto na sua letra de mesmo título para uma canção de Gilberto Gil, quanto na sua coluna no jornal *Última Hora*, do Rio de Janeiro”. A expressão vinha integrada a uma frase mais longa, concluindo uma sequência argumentativa construída em bloco, com uso mínimo de pontuação e ritmo articulado pela utilização do sinal “☞” como conectivo:

“☞ nós: na geleia geral brasileira alguém tem de exercer as funções de medula e de osso ☞”<sup>31</sup>

Ao mesmo tempo em que é claramente reativa – acionando a responsabilidade do engajamento permanente nos enfrentamentos do jogo de produção artístico-poético e seu programa de intervenção na cultura, a sentença aloca a expressão *geleia geral* enquanto condição propriamente brasileira, frente à qual é preciso se mobilizar – principalmente aqueles que tomam para si a responsabilidade de zelar pelas funções vitais (medula, osso), mantendo vivo o organismo. Seguindo seu interesse pelas novas dinâmicas das sociedades de massa, Pignatari redesenha as expectativas das ações de transformação a partir da noção de “revoluções como radicalizações da média”, cuja dinâmica de mudança social partiria das camadas consumidoras, seus gostos e hábitos conforme os padrões de constituição de grupos. A “geleia geral brasileira que o jornal do Brasil anuncia”<sup>32</sup> configura, sobretudo, uma territorialidade local, múltipla, ora saturada, ora carregada de potencial, portadora que seja de imensa diluição mas também de misturas potentes e sensíveis à ativação – caldo variável de possíveis, tônico fortificante em suas belezas, abismos, recuos e linhas de fuga; mais do que, à primeira vista, poderia ser reduzido a um cenário de imobilismos regressivos quaisquer, dali se extrai os possíveis, as singularidades e o presente, em sua radicalidade.

Vivemos tempos complexos, onde a nova economia da cultura, em regime neoliberal, opera em condição de tempo real a partir de estratégias reticulares sincronizadas: conduzir corpos a encontros, intensificar a produção imaterial e afetiva, constituir grupos – nenhuma dessas operações figura mais, por si só, como garantia de produção de

valor desterritorializante, efetivação de uma intervenção, promessa de ruptura da arte e da cultura em direção a fugas e aberturas; tais caminhos igualmente conduzem, quando acelerados pelos processos de dominação, ao consumo mecânico e ao controle. Seria preciso politizar os afetos, os devires, em direções não-hegemônicas, uma vez que a sociedade das redes não comporta mais, de maneira simples, os espaços antagonistas e confrontacionais tão precisamente articulados pelas ações das vanguardas: se, para a rede, tudo é fluxo e controle ao mesmo tempo, como recuperar a potência disruptiva do negativo quando a pragmática eficiente se impõe por todos os meandros das plataformas de ação?<sup>33</sup> A prática da arte/poesia do século XX forjou ferramentas de produção de intensidades, ativando o jogo sensorial, produzindo assim corpos outros, desregulados em relação aos padrões, logo instauradores de outros possíveis: intervir, desviar, desterritorializar. Posteriormente, a partir das mutações que se seguem desde os anos 1950, a indústria cultural – agora pós-fordista – multiplicou exponencialmente seus recursos em direção ao espectador-leitor-consumidor, agora transformado em produtor regular de conteúdos para as mais variadas plataformas de distribuição e fruição coletiva (é Joseph Beuys quem propõe: “todo mundo um artista / everyone an artist”<sup>34</sup>). No limite, os agentes que investem no desejo de intensificação radical de tais ações organizam-se seja em comunidades autônomas, seja em relações fortes com um mercado dominante que procuram tensionar – ainda que, a seu modo, as chamadas indústrias criativas precarizem o gesto intelectual em sua submissão aos agenciamentos e protocolos pragmáticos dominantes.

Ao produzir a convergência dos enunciados de Hélio Oiticica e Décio Pignatari, dobrando-os um sobre o outro e provocando o choque de ambas as matérias, chegaremos ao problema acerca da *geleia geral da adversidade da qual vivemos* – um deslocamento possível decorrente do esforço em articular, hoje, em conjunto, os dois eixos dominantes da discussão Tropicalista: afinal, trabalhar sob o impacto de tais referências cruzadas, em mútuo atravessamento, nos conduz (conforme elaboro em minha prática poético-teórico- investigativa) até as fórmulas

geleia adversa  
adversa geleia

seguindo em constante preocupação com as camadas sensorial e discursiva do trabalho contemporâneo. Quando iniciei o projeto NBP – Novas Bases para a Personalidade<sup>35</sup> (em torno de 1989/1990), buscava um *funcionamento conceitual* da obra de arte em que a pro-

posição discursiva somente se impõe quando reivindica proximidade ao conjunto sensível do qual deriva, constituindo presença apenas enquanto agregado obra-conceito – sempre em fuga da condição abstrata, buscando o *duplo* funcionamento *sensorial-conceitual*; com a cautela e cuidado em manter em aberto as possibilidades de acoplamento. Trata-se de projeto que investe na territorialidade produtiva da arte contemporânea, reconhecendo ali um conjunto de ferramentas que também estabelecem contato com o campo da comunicação, abrindo linhas de encontro com aspectos da indústria cultural – não em termos de sua economia de produção e distribuição em larga escala, tampouco sucumbindo à ambição de mobilização dos públicos do amplo consumo e do entretenimento coletivo; mas reconhecendo regiões de contato entre obra e corpo (membranas) que implicam em experiência coletivas e compreendendo o papel da obra de arte na instauração de memórias sociais, comunitárias, a partir de ferramentas de uma supra (ou infra)-oralidade. Daí que uma significativa camada de NBP se desdobre a partir de costuras textuais montadas em três blocos de tríades, partindo de “três idéias-vetores principais”,<sup>36</sup> em que o primeiro bloco é composto por “imaterialidade do corpo”, “materialidade do pensamento”, “logos instantâneo”, sendo complementado pelo segundo bloco, com “espaço negativo”, “transparentes conceitos”, “geleia adversa”<sup>37</sup> e pelo terceiro bloco, formado por “transatravessamento”, “adversa geleia”, “artista-etc”.<sup>38</sup> O recurso a sucessivos blocos de três termos permite que as camadas de invenção textual se articulem entre si, produzindo ainda novos termos – constituindo assim elementos discursivo-vibratórios que se combinam às séries de trabalho plástico, elaboradas ao longo dos anos.<sup>39</sup> É interessante considerar que se produz aqui um artista enquanto “agente atento de escuta, capaz de reconhecer as mutações conceituais em curso, alerta às articulações internas – mas também externas (...) em relação direta com uma ambiência, tecido social, e atento ao papel de constituir-se frente a diferentes escalas de temporalidade”<sup>40</sup>: a poética em jogo aposta na “ocorrência de efeitos de recepção, (...) [em] uma audiência interessada, que poderia sempre re-fabricar o poema, ativando encontros a partir de linhas de fuga a se estabelecer – ocorrência que nunca se sabe ao certo”.

Quando mobilizamos as referências cruzadas “geleia adversa / adversa geleia”, construídas a partir de Décio Pignatari e Hélio Oiticica, o que se pretende é tornar visível uma trama conceitual singular, tomada como operacional para a produção de um experimento plástico-poético em desenvolvimento, voltado para a fabricação de problemas e a construção do contato: nesse sentido, “geleia adversa /

adversa geleia” aponta de modo direto e significativo para o envolvimento com ferramentas da recepção e com a retórica da produção de subjetividade – a aposta é no encontro dos corpos e na deriva de sentido que aí se deflagra, a partir da materialidade da obra e suas camadas plásticas-discursivas. Segue-se então, agora, uma breve sequência de apontamentos, a partir dos quais se pretende expandir a tensão acumulada nas ligações entre as palavras que compõem a dupla frase estruturada sob a contração dos termos de Pignatari-Oiticica: seja *geleia adversa*, seja *adversa geleia*, ocorre aqui um intenso atravessamento de tempos político-culturais diversos, atualizados a partir das urgências que configuram o presente das ações, da vontade de intervenção.<sup>41</sup>

1 – que se produza ali o impacto, marca ou *trauma*, que se nota em seu efetivo deslocamento do corpo individual para o corpo social – ou seja, de um sujeito individual para o âmbito coletivo, público – apostando que tal dinâmica seria aquela mesma que indica o percurso através do qual alguém se torna artista, ou seja, reconhecendo habitar o espaço de *contato* entre corpo social e corpo coletivo onde, além de se vivenciar a ambiência que ali se constitui, trabalha-se as turbulências e fluxos próprios ao potencial desta *membrana*;

2 – impõe-se o tópico da *dinâmica* de grupo quando as ações se concentram basicamente nos fios e laços (atrações e repulsões) que se constituem entre o sujeito e o outro nos momentos em que o jogo e trânsito dos afetos atingem especial intensidade: afetos instaurando um campo dinâmico que facilita transformações e ações de emergência e abertura como ganho político – é evidente que o contexto institucionalizado da arte contemporânea é hoje ultra-complexo, desenvolvendo-se em diversos circuitos – locais, regionais, internacionais, etc. – que estabelecem entre si relações em diversas escalas, exibindo tramas e amarrações de diversos tipos; a rigor, não se pode reduzir o sistema de arte a uma mecânica simplificadora nos termos de inclusão ou exclusão; sempre pertencemos a algum coletivo ou comunidade, estando cada um de nós de fato enredado em conjuntos afetivos, profissionais, políticos, familiares, etc.; ocorrem circuitos hegemônicos em cada campo, em relação aos quais estamos sempre a entrar e sair;

3 – nos interessa o acesso à linguagem como matéria *flexível*, massa *informe* a ser plasmada a partir de múltiplos recursos: podemos de fato recorrer ao discurso como campo muito mais

plástico e permeável do que já chegou a ser disponibilizado e percebido em outros tempos;

4 – trazer para a percepção *estética* (ou seja, ao campo sensível ligado ao objeto mas também ao que há em torno e que é parte concreta mas imaterial de sua efetivação) algo *extra* – considerando como parte constituinte da obra os elementos habitualmente localizados em outra parte, excluídos enquanto *teoria, texto, conceito* e formações similares: qual seja, ou estas camadas estão *na* obra, são mesmo *ela*, a *constituem*, ou seriam absolutamente estrangeiras à construção do *poema*, ameaças a uma suposta pureza ou integridade qualquer; a atenção se dá em torno dos *modos*, no que possuem enquanto procedimento *próprio, singular*: o que se faz e produz é gerado em contato próximo a uma ambiência particular, sendo ao mesmo tempo reação a ela e intervenção possível, gestos que desde sempre procuram o *outro*.

Destacamos assim, além da produção de ferramentas, a transformação mesma da matéria, que apresenta outra consistência quando operacionalizada no registro da invenção e experimentação: percebe-se (a) performance, (b) negociação, (c) desvio, contato & distribuição como modalidades de ação.

- 1 Texto apresentado no evento *Tropicália 1967-2017 - 50 anos em revisão*, Rio de Janeiro, Caixa Cultural, 29/08 a 01/09/2017. Revisto para publicação.
- 2 Carlos Zilio, “Da Antropofagia à Tropicália”, in Carlos Zilio, João Luiz Lafetá e Lígia Chiappini M. Leite, *O Nacional e o Popular na cultura brasileira*, São Paulo, Brasiliense, 1982.
- 3 Mario Barata, apresentação, *Nova Objetividade Brasileira*, catálogo, Rio de Janeiro, MAM, 1967. Também as citações que se seguem.
- 4 Entre outros, participam da exposição os Aluisio Carvão, Anna Maria Maiolino, Antonio Dias, Carlos Vergara, Carlos Zilio, Gastão Manoel Henrique, Geraldo de Barros, Ivan Serpa, Lygia Clark, Lygia Pape, Raimundo Collares, Sergio Ferro, Teresa Simões, Waldemar Cordeiro e Walter Smetak.
- 5 Hélio Oiticica, “Esquema geral da nova objetividade”, in *Nova Objetividade Brasileira*, catálogo, Rio de Janeiro, MAM, 1967. Também as citações que se seguem.
- 6 “o poema concreto (...) cria uma área linguística específica – ‘verbivocovisual’ – que participa das vantagens da comunicação não-verbal, sem abdicar das virtualidades da palavra”. Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, “plano-piloto para a poesia concreta”, in A. Campos, D. Pignatari, H. Campos, *Teoria da Poesia Concreta – textos críticos e manifestos 1950-1960*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1975, p.157.
- 7 Cf. Hélio Oiticica, “Brasil Diarréia”, in *Arte Brasileira Contemporânea - Caderno de Textos 1*, Funarte, Rio de Janeiro, 1980.
- 8 Carlos Zilio, *op.cit.*, p.45.
- 9 Hélio Oiticica, “Esquema geral da nova objetividade”, in *op.cit.*. Também as citações que se seguem.
- 10 Caetano Veloso, entrevista, in *Tropicália*, Ana de Oliveira, <http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-seres/entrevistas/caetano-veloso-2>; acesso em 23/08/2017.
- 11 “Romper rupturas” é uma das condições da arte contemporânea. Cf. Ronaldo Brito, “O Moderno e o Contemporâneo (o novo e o outro novo)”, in *Arte Brasileira Contemporânea - Caderno de Textos 1*, Funarte, Rio de Janeiro, 1980.
- 12 Caetano Veloso, *Verdade Tropical*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p.496.

- 13 Augusto de Campos, “Conversa com Caetano Veloso”, in A. Campos, *Balanço da bossa e outras bossas*, São Paulo, Perspectiva, 2008, pp.199-200.
- 14 Caetano Veloso, entrevista, in *Tropicália*, Ana de Oliveira, <http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-seres/entrevistas/caetano-veloso-2>; acesso em 23/08/2017.
- 15 Augusto de Campos, “O passo à frente de Caetano Veloso e Gilberto Gil”, in A. Campos, *op.cit.*, p.142.
- 16 Hélio Oiticica, “Tropicália”, in *HÉLIO OITICICA*. Catálogo. Paris, Jeu de Paume, 1992, pp.124-125.
- 17 Augusto de Campos, “A explosão de Alegria Alegria”, in A. Campos, *op.cit.*, p.153.
- 18 Carlos Zilio, *op.cit.*, p.31.
- 19 Hélio Oiticica, “Esquema geral da nova objetividade”, in *Nova Objetividade Brasileira*, catálogo, Rio de Janeiro, MAM, 1967.
- 20 Hélio Oiticica, “Brasil Diarréia”, *op.cit.*
- 21 Gilberto Gil, entrevista, entrevista, in *Tropicália*, Ana de Oliveira, <http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-seres/entrevistas/gilberto-gil-2>, acesso em 23/08/2017.
- 22 Caetano Veloso, “Caetano Veloso solta o verbo”, in *Tropicália*, Ana de Oliveira, <http://tropicalia.com.br/eubiologicamente-atraididos/verbo-tropicalista/caetano-veloso-solta-o-verbo>, acesso em 23/08/2017.
- 23 Carlos Zilio, *op.cit.*, p.25.
- 24 Décio Pignatari, “nova poesia: concreta”, in A. Campos, D. Pignatari, H. Campos, *op.cit.*, p.41. Originalmente publicado em 1956.
- 25 Carlos Zilio, *op.cit.*, p.22.
- 26 Décio Pignatari, “Depoimento 2”, in *Contracomunicação*, São Paulo, Cotia, Ateliê Editorial, 2004, pp.31-32.
- 27 Michael Hardt e Antonio Negri, *Império*, Rio de Janeiro, Record, 2001, p.311.
- 28 Cf. Joseph Kosuth, “Arte depois da filosofia”, in Glória Ferreira e Cecília Cotrim (Orgs.), *Escritos de artistas: anos 60/70*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2006.
- 29 Augusto de Campos, “Conversa com Gilberto Gil”, in A. Campos, *op.cit.*, p.195.

- 30 Carlos Ávila, “*Invenção* – uma reedição necessária”, in *O eixo e a roda*, UFMG, v.13, 2006. Também as citações que se seguem.
- 31 Décio Pignatari, Prefácio - Invenção no5 (1967), in A. Campos, D. Pignatari, H. Campos, *op.cit.*, p.170-171.
- 32 Verso da canção *Geleia Geral*, de Gilberto Gil e Torquato Neto (1968).
- 33 “Talvez não exista lição mais importante sobre as redes do que a lição sobre o controle: as redes, por sua mera existência, não são liberadoras: elas exercem novas formas de controle que operam ao nível do que é anônimo e não-humano, isto é, material”. Eugen Thacker e Alexander Galloway, *The Exploit – a theory of networks*, University of Minnesota Press, 2007, p. 5. Thacker e Galloway escrevem: “Resistência é assimetria”.
- 34 Joseph Beuys, “Introduction”, in Caroline Tisdall, *Joseph Beuys*, Nova York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 1979, p. 7.
- 35 Os parágrafos que se seguem fazem referência direta a meu texto *Você gostaria de participar de uma experiência artística? (+ NBP)*, Volume 1, Tese de Doutorado, São Paulo, ECA-USP, orientação de Martin Grossmann, 2008 – especialmente o “Bloco 1: tríades, ensaio-ficção, manifesto NBP”, pp. 82- 103. O projeto NBP se desenvolve a partir de uma forma específica, construída para múltiplos usos: “A sigla NBP é combinada à sua forma específica, permitindo o desenvolvimento de propostas com a utilização de meios variados, tais como desenhos, instalações, vídeos, objetos, textos, diagramas, etc. Há nesta proposição o interesse em aproximar arte contemporânea e campo comunicativo. Inicialmente, a combinação sigla + forma específica visava obter veloz memorização, de modo que qualquer espectador, após experienciar os trabalhos, partisse com NBP e sua forma específica circulando pelo corpo, a partir de estratégias de contaminação e contato. Pouco a pouco, o projeto ganha complexidade e novos elementos plásticos e conceituais vão sendo desdobrados. O projeto NBP desenvolve-se a partir de diversas séries de trabalhos interligadas, sempre constituindo a poética de cada intervenção através de construções que se dão visual e conceitualmente.” (p. 12)
- 36 Cf. Ricardo Basbaum, “O que é NBP?”, in *Você gostaria de participar de uma experiência artística? (+ NBP)*, Volume 2, Tese

de Doutorado, São Paulo, ECA-USP, orientação de Martin Grossmann, 2008.

- 37 Cf. Ricardo Basbaum, “(a), (b), (c):”, in *op.cit.*, Volume 2.
- 38 Cf. Ricardo Basbaum, “Sistema-Cinema”, in *op.cit.*, Volume 2.
- 39 Cf. A obra *diagrama (NBP triades)*, 2014, apresentada na exposição individual nbp-etc: escolher linhas de repetição, Rio de Janeiro, Galeria Laura Alvim, 2014, curadoria de Glória Ferreira. Ali se obtém, a partir do entrecruzamento dos três blocos, os termos “trauma”, “dinâmica de grupo” e “ensaio-ficção”.
- 40 Ricardo Basbaum, “Bioconceitual: desembrasar franquias solares dos povos ao contrário”. Apresentado no Simpósio Perfor(ma)ti)Cidades, Instituto de Artes, UERJ, 2014. Não publicado.
- 41 Os blocos a seguir retomam o texto *Você gostaria de participar de uma experiência artística? (+ NBP)*, Volume 1, op. cit., pp. 82-103.

